

## **A partilha do eu como pragmática da enunciação e performance narrativa contemporânea no romance *Flores Artificiais***

### **The fragmentation of the self as pragmatics of enunciation and contemporary narrative performance in the novel *Flores Artificiais***

Maria Rosa Duarte de Oliveira\*  
Valéria Ignácio\*\*

---

**RESUMO:** Este trabalho analisa a estratégia narrativa que engendra o romance *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato, referenciada no desenraizamento e no despertencimento que caracterizam o sujeito na contemporaneidade. O constante e irreversível deslocamento geográfico que articula as inúmeras vozes e pontos de vista presentes nas micronarrativas que compõem a obra mobiliza um narrador também em trânsito, responsável por organizar um imbricado jogo entre as personas do eu/tu e do ele/eles para construir uma nova pragmática da enunciação. Em uma travessia pontuada por máscaras de representação e desdobramento de consciências, o não-lugar de fala de personagens superpostas revela uma fragmentação não apenas do sujeito, mas também da memória, tornada imagem, e do tempo. A espacialidade impressa na estrutura narrativa sugere o estilhaçamento e a descontinuidade da experiência em seu incessante e errante movimento de significação do anonimato contemporâneo. Na busca de uma construção identitária, por meio de um projeto literário centrado na reorganização da linguagem como premissa, é a relação entre alteridades e rastros a estratégia narrativa capaz de desvelar a partilha do eu.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pragmática da enunciação. Partilha do eu. Máscaras de representação. Desterritorialização.

---

**ABSTRACT:** This essay analyzes the strategy of the narrative that engenders the novel *Flores Artificiais* by Luiz Ruffato, referenced in the uprooting and un-belonging which define the self in contemporaneity. The constant and irreversible geographic displacement that articulates countless voices and points of view present in the micro-narratives that constitute the book mobilizes a narrator that is also in motion, responsible for organizing an interwoven game between the selves of I/you and he/them to build a new pragmatic form of enunciation. In a crossing filled with masks of representation and the unfolding of consciences, the non-place of quotes of characters - reveals a fragmentation not only of the self, but also of the memory turned to image and time. The spatiality expressed in the structure of the narrative suggest the shattering and the discontinuity of the experience in its incessant e erratic movement of meaning of the contemporary anonymity. In the search of identity construction, through a literary project centered in the reorganization of language as premise, is the relation between the otherness and the traces of the strategy of the narrative capable of unveiling the separation of the self.

**KEYWORDS:** Pragmatics of enunciation. Fragmentation of the self. Masks of representation. Desterritorialization

---

---

\* Professora Doutora em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

\*\* Mestranda em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

## 1. Introdução

A contemporaneidade implode os modelos de relação e de comunicação entre os sujeitos e impõe formas alternativas de manifestação e de representação do e no mundo. O esfacelamento da crença em um tempo messiânico<sup>1</sup>, a volatilização dos laços afetivos, a vertiginosa supremacia do mercado e a marcha incontestada de um modelo que privilegia a individualidade exigem, quando não obrigam, a dessubjetivação e a perda da experiência. A literatura contemporânea brasileira, como responde a esse fenômeno político-social-cultural que faz de um simulacro da desumanização seu combustível essencial?

À generalização da pergunta, responde-se por meio de um recorte específico: a análise da estratégia narrativa que engendra o romance *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato, publicado em 2014. Tendo como cenário um constante e irreversível deslocamento geográfico, um narrador também em trânsito atua como eixo na organização de inúmeras vozes e pontos de vista. Mais que isso – e talvez aí resida a singularidade do romance –, articula um imbricado jogo entre as personas do *eu/tu* e do *ele/eles* para construir uma nova pragmática da enunciação em diálogo com o desenraizamento e o despertencimento que caracterizam o sujeito na contemporaneidade.

O autor nos oferece alguns comentários reveladores sobre as escolhas que determinaram a arquitetônica de *Flores artificiais*. Para além do desconforto de que se confessa refém a cada nova publicação, destaca que (1) a criação se dá a partir de ruínas, tecidas em um emaranhado de fragmentos que objetivam reconstruir as memórias de um outro; (2) a referência à produção do poeta francês Charles Baudelaire, especialmente no título, que conjuga as *Flores (do mal)* e os *(Paraísos) artificiais* é perspectiva para a leitura; (3) a verossimilhança como desafio contínuo na criação literária torna ainda mais tênues os limiares entre o artifício e o real, e (4) a percepção de tempo e espaço é determinada por uma questão formal: “de onde estou falando?”.

Na apresentação do volume, Ruffato comenta a reelaboração do manuscrito *Viagens à terra alheia*, do consultor do Banco Mundial Dório Finetto, e afirma que a seleção de histórias e a sua reescrita resultam, necessariamente, em interferências no texto original. Cabe assinalar, em relação a esse breve esclarecimento autoral, que o ‘alinhar’ das memórias do outro

---

<sup>1</sup> Referenciado nas reflexões de Walter Benjamin, atualizadas por Giorgio Agamben: tempo do aqui e do agora, em oposição à homogeneidade e ao vazio do tempo cronológico; de inquietação e interpretação crítica, também compreendido como tempo do intervalo (*kairós*), que permite a transformação qualitativa da experiência.

pressupõe a construção de um novo tecido escritural, elaborado a partir dos rastros deixados pelo primeiro registro, seja por não contemplá-las em sua totalidade ou pela presença de um narrador hipotético, que transforma a experiência vivida em construção ficcional.

A alusão, em entrevista do autor, a Baudelaire como referência para a escolha do título corrobora esse entendimento, seja pela proposta de *Flores do mal*, de recriar e não apenas fazer eco ao mundo, em um contexto de modernidade e solidão, mas também pela sugestão do artificialismo como instância da experiência humana, que tem expressão em *Paraísos artificiais*.

Mas são a autoria cruzada e o deslocamento contínuo do narrador, numa travessia pontuada por máscaras de representação e consciências superpostas distribuídas entre oito diferentes narrativas, que fazem emergir os traços mais marcantes da composição do romance. Esse desdobramento de consciências (*selves*) e os marcadores (*shifters*) que sinalizam o jogo entre primeira e terceira pessoa produzem uma nova pragmática de enunciação. O plano do narrador, definido pelo seu *self*, manifesta-se no romance por meio de alteridades várias, como entidades capazes de responder ao seu discurso e torná-lo factível para o *self* do leitor.

Por isso, a questão colocada pelo próprio autor – “de onde estou falando?” – traz o germe do projeto literário que antecede a produção do romance: o não-lugar da fala do narrador evidencia uma fragmentação não apenas do sujeito, na memória tornada imagem, mas também do tempo. Esse território sem fronteiras, que se constitui em deslocamento geográfico, travessia de limiares de jogos óticos, diálogos multiplicados e modos de narrar, imprime o que podemos chamar espacialidade à estrutura narrativa. É na errância de movimento forjada no tempo-espço de múltiplos *eus*, *tus* e *eles* que se constrói o espaço autobiográfico (lugar e não-lugar) de deslocamento e des-encontro de consciências em *Flores artificiais*.

## **2. Consciência de linguagem: o eu/tu como princípio do discurso**

A orientação dialógica que caracteriza o romance *Flores artificiais*, para além da dupla voz gestualizada na reescritura das memórias de um outro, estabelece, a partir do momento em que se constrói na pluralidade de falas cruzadas, nova orientação para o discurso. Ou seja, o contraponto de inúmeras alteridades, ou lógicas de consciência, é o que permitirá ao *self* do autor/narrador, como instância axial, responder ou não, por meio de uma ousada arquetônica discursiva, às questões ideológicas que governam a existência humana. Essa busca da construção identitária se dá por meio da organização da linguagem, que pressupõe e articula

tanto um sistema preexistente e passível de reprodução como a presença individual e particular de cada sujeito no mundo.

Um exame mais detalhado da pessoa como categoria gramatical torna-se, assim, essencial para a compreensão da dupla orientação construída na narrativa. Segundo Barthes, o princípio referido pelo linguista Émile Benveniste, de que “uma correlação de subjetividade opõe duas pessoas, o *eu* e a pessoa *não-eu* (isto é, o *tu*) à não-pessoa (*ele*)” (BARTHES, 2012, p. 19) pressupõe uma polaridade fundadora da linguagem: um *eu* interior ao enunciado e um *tu* exterior a ele. A este *eu* é permitido alternar posições com o *tu*, mas o mesmo não ocorre em relação à não-pessoa, o *ele*. Isso ocorre porque o *eu* é a instância enunciativa, enquanto o *ele* é sempre referido, está fora da instância do discurso. A observação desse emaranhado entre enunciação *pessoal* e *apessoal* no interior do discurso exige a análise das construções gramaticais e, em particular, a identificação de marcadores linguísticos, especialmente pronomes, tempos verbais e adjetivos.

O *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu*. Essa dissimetria fundamental da linguagem, esclarecida por Jespersen e Jakobson sob a noção de *shifter* ou de encavalamento da mensagem e do código, começa finalmente a preocupar a literatura mostrando-lhe que a intersubjetividade, ou talvez melhor dizendo, a interlocução, não pode se efetuar pelo simples efeito do voto piedoso relativo aos méritos do “diálogo”, mas por uma descida profunda, paciente e muitas vezes desviada, no labirinto do sentido. (BARTHES, 2012, p. 21).

A diversidade de sentidos inerente à correlação entre as consciências reveladas na interlocução *eu/tu* materializa-se em cada uma das narrativas que compõem o romance e também no alinhavo da desterritorialização que alicerça as histórias. É a autoridade do outro, multiplicada em micronarrativas, que irá determinar os sentidos do *self* do narrador, em oposição ao modelo clássico de narrativa autobiográfica em que a história individual é objeto de um discurso centrado na primeira pessoa. Em *Flores artificiais*, cria-se uma perspectiva narrativa que não permite a coincidência do narrador com as personagens, mas estabelece um jogo de enunciação implícito e oculto, muita vez de difícil verificação.

Tome-se como exemplo, o trecho da narrativa *O tempo presente*, que traz um narrador em primeira pessoa em jogo com a terceira pessoa, cruzando discurso citado e discurso indireto, em momentos nos quais é possível identificar tanto um narrador/personagem/testemunha, que conta a história, como um narrador/autor que interpreta o comportamento do outro.

O senhor... você, meu querido, talvez não perceba, há coisas, como vou dizer, há coisas que... ultrapassam o nosso entendimento... Quando falava, suas mãos buscavam libertar as palavras, como se fossem pássaros aprisionados. Um pequeno, mas barulhento grupo postara-se junto à televisão e comentava sobre a enchente que parecia, a cada momento, ganhar força. [...] Ah, a vida! Suspirou. Quão irônico é o deus que outros chamam destino... E, mirando num ponto qualquer da avenida que se revelava além do vidro-fumê embaçado, disse, Quando me restava apenas contabilizar os dias no calendário, me deparei com a descoberta do presente absoluto... Sim, meu caro, o presente absoluto! Sua face se contraiu num enlevo, ausência que durou segundos. Logo se recompôs, dizendo, não como convite, mas ordem a ser acatada, Vamos tomar algo forte, meu amigo. Chamei o garçom [...]. (RUFFATO, 2014, p. 48).

A tensão que contamina a narrativa nesse jogo entre a primeira e a terceira pessoa privilegia o pacto fantasmático ficcional, por libertar o narrador da determinação que exigiria dele um posicionamento exclusivo de sujeito da enunciação. Na tessitura da memória do outro, a identidade fixa do narrador é apagada, perdida para o *ele*. O narrador torna-se um quase enigma, oculto e implícito na validação dos *selves*, da terceira pessoa.

Na arquitetônica desse modelo de construção autobiográfica, é a alternância entre aproximação e afastamento do narrador que põe o enunciado em evidência, fragmentando identidades, sem permitir uma interpretação pura de cada uma das vozes que se manifestam, e, conseqüentemente, multiplicando a perspectiva do real.

É necessário observar que, além de não estar fixo como sujeito da enunciação, o narrador também se oculta e cria ambigüidades. Nos intervalos e limiares que se estabelecem entre a pessoa *eu/tu* e a não-pessoa *ele/eles*, que permitem revelar a consciência do *self*, muitas vezes a orientação da fala, especialmente na utilização do discurso indireto livre, é a estratégia narrativa que dá visibilidade à consciência constitutiva do eu. Destaca-se, nesse aspecto, a interpretação de Mikhail Bakhtin:

O problema da orientação da fala para um enunciado do outro tem, também, um significado sociológico da mais alta ordem. A fala é, por sua natureza, social. A palavra não é um objeto tangível, mas um meio sempre móvel e alterável de comunicação social. Nunca remete a uma única consciência, a uma única voz. Seu dinamismo consiste em passar de um falante a outro, de um contexto para outro, de uma comunidade social para outra, desta para aquela geração. [...] De maneira alguma ocorre que cada elemento da comunidade de falantes aprenda a palavra como um elemento neutro da língua, livre das intenções e desabilitada das vozes de seus usuários anteriores. Pelo contrário, ele recebe a palavra de um outro e conduzida pela voz do outro

[...] permeada pelas intenções de outros falantes. (BAKHTIN, 2002, p. 508-509).

O atravessamento das narrativas que compõem *Flores artificiais* privilegia, ainda, por meio da alteridade que responde ao eu que narra em uma cadeia de conexões e complementaridades, a sobrevivência da cultura de um indivíduo nos outros sujeitos. Como aponta Bakhtin, essa refração expressa nas falas não diretas evidencia um “mundo repleto de palavras dos outros” e corrobora o entendimento de que o espaço autobiográfico contemporâneo criado no romance é um espaço de consciências cindidas filosoficamente, entre as orientações da mente e do mundo. Daí, a pluralidade entre percepções e visões de mundo que acentua a desidentificação dos sujeitos.

Nessa performance narrativa que reconstrói a realidade não mais representando-a, mas mostrando-a em gesto e cena, e tomando como referência fundadora a partilha do eu, a dessubjetivação articulada nas máscaras do não-eu contribui para o apagamento do narrador em favor de um novo sujeito. Ao mesmo tempo, a enunciação, voz do passado atualizada como Voz<sup>2</sup> no presente, instaura também um processo de subjetivação do outro, estabelecendo um movimento de devir. Essa identidade desprovida de unicidade manifesta-se em limiares de um percurso da memória que traz para a narrativa ruínas e rastros de experiências diversas.

O discurso de dupla orientação instaurado no espaço biográfico do romance sugere, por meio da construção alicerçada em *selves*, uma percepção de linguagem que tem como consequência não apenas a fragmentação das imagens do eu, mas também do tempo. No labirinto semântico de sentidos e interpretações possíveis, a presença de marcadores textuais e o encavalamento de códigos, a multiplicação de associações, as remissões, os silêncios e seus ecos contribuem para que a travessia proposta pelo romance instaure-se não somente na relação entre as consciências, mas em releituras do tempo e do espaço.

A partir do momento em que a pessoa *eu* pressupõe aproximação e distanciamento nas relações instauradas com o *tu*, são estabelecidos vínculos de simetria e dissimetria em relação à instância organizadora da narrativa. Referenciado pelo pronome pessoal *eu*, que postula automaticamente a presença de um *tu* (o outro a quem o discurso se dirige), o narrador atua como eixo central das relações de espaço e tempo, estabelecendo as noções de *aqui* e *agora* na

---

<sup>2</sup> Conforme Benveniste, voz e Voz referem-se a dois planos do discurso e diferentes modos de significação: voz (com minúscula) enquanto unidade do signo linguístico, ou que pode ser mostrado, e Voz (com maiúscula) como modo específico de significar o inapreensível, gerado pelo próprio discurso.

enunciação. Para isso, vale-se do uso de pronomes pessoais, possessivos e demonstrativos, que assumem o estatuto do nome/pessoa ou o qualificam, e tempos e modos verbais, especialmente o presente, o futuro e o perfeito.

A escritura assimétrica que se materializa em uma voz exterior à fala do narrador e privilegia um labirinto de sentidos está acompanhada de um conjunto de *shifters*. São esses marcadores os responsáveis por assinalar o tempo na narrativa, explicitando não apenas o *agora* e o *então*, mas contextualizando espacialmente a travessia, por meio do *aqui* e do *lá*. Para além dos pronomes determinantes dessa escritura, também as formas e os tempos verbais são operadores por excelência da percepção do tempo narrativo, dos limiares em que acontece esse percurso de incorporação da palavra e da consciência do outro. Em relação a esses marcadores, é necessário assinalar que a observação das normas gramaticais da língua é essencial para se proceder à identificação dos sentidos e particularidades da enunciação.

A autonomia dos enunciados já referida confere também, e de forma particular, temporalidade e espacialidade ao eu e ao tempo fragmentados. Isso ocorre, por exemplo, no trecho da narrativa *Suzana*, que, em um diálogo do eu consigo mesmo, sugere essa ambivalência de tempo e espaço, percorrendo passado e presente em direção a um devir. Vale observar, ainda, que, ao se associar a imagens, as lembranças criam diferentes graus de intensidade, imprimindo mais força ao presente.

Ao ir embora os moradores sempre largavam alguma coisa, um livro, um quadro, garrafas de bebida... Eu gosto disso porque sinto que habito um lugar sinfônico, Suzana falou, [...] Todos os dias deparo-me com uma novidade, e é como se estivesse apenas a recuperar algo perdido no tumulto das lembranças... Com isso, incorporo gostos e sentimentos de outras pessoas, e assim amplio minha memória com reminiscências alheias... (RUFFATO, 2014, p. 130).

O novo lugar narrativo construído pelo passado, considerado um estado de ruínas e fragmentos, recupera uma nova dimensão temporal, um não-lugar literário que remete ao futuro. Esse procedimento de atualização da lembrança-imagem está, no romance, a serviço da construção de uma verdade, por meio de uma voz do passado e da experiência sensível que ela traz, e de uma Voz tornada presente, constituída no movimento da enunciação e contaminada pelo sentimento contemporâneo de despertencimento. A subjetivação do sujeito que se dá nesse processo torna-se, assim, expressão de continuidade, de devir.

No espaço autobiográfico povoado por *selves* que caracteriza as diferentes histórias em *Flores artificiais* é como se o discurso fosse um grande palácio e cada cômodo guardasse argumentos e perspectivas diversas. Mas a arquitetura do romance não permite tão facilmente a identificação exata das frases narrativas, que embaralham os discursos das personagens e o relato do narrador, em uma sucessão dinâmica de diferentes vozes e entoações coordenadas, muitas vezes passando do discurso direto a um diálogo velado ou ambíguo, entremeado de observações e intervalos. Nessa contemplação, mesmo que atenta, da recriação que se faz da memória nem sempre as causalidades são aparentes, o que também contribui de forma decisiva para o caráter verossímil e real.

Outro elemento presente nessa narrativa contemporânea de Luiz Ruffato, como nova instância de multiplicação de sentidos, é o silêncio. Esse espaço de potencialidade, em suas diferentes formas, revela-se também nicho de polissemia da palavra, por agregar às histórias o não-dito, ou indizível. Em relação à opacidade do não-dito e sua potência, vale acrescentar que não é a um vazio que se faz referência, mas a uma condição de produção de sentido e de movimento dos sujeitos, como esclarece a teórica Eni Puccinelli Orlandi: “O silêncio não é o vazio ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” como um horizonte e não como falta” (ORLANDI, 2007, p. 68).

A autora observa, ainda, sobre a formação discursiva, a indispensável presença do silêncio como condição para que a linguagem possa constituir-se em formas e significados apreensíveis, verbalizáveis. Além disso, como mediador das relações entre linguagem, mundo e pensamento, sua transparência passa a propor uma significação de movimento, migração e incompletude.

### **3. Não-lugar literário**

Na travessia que toma para si uma variedade de buscas e descaminhos traçados à procura de identificação, os planos temporais estabelecem superposição, estilhaçamento e descontinuidade do tempo. Essa estratégia composicional confere espacialidade à narrativa, como se esta buscasse a ocupação de um território.

Ao estabelecer tematicamente o deslocamento territorial como argumento privilegiado para os percursos do narrador e das personagens, que estão sempre em movimento, seja pelo resgate da memória ou pelo itinerário quase nômade das experiências, a narrativa propõe uma

apropriação espacial também por contrastes. Na errância de movimento acentuada nas histórias torna-se possível, então, identificar, além de certa “vulgaridade” do presente e de uma busca em direção ao futuro, as características de um anonimato contemporâneo.

Isso foi há mais de cinquenta anos! É, ele suspirou, e foi a última vez que fizemos alguma coisa que preste, minha filha, a última... Depois, nos tornamos o quê? Um país sem importância... El Gordo, amuado, quis argumentar, mas Don Carlos antecipou-se, O senhor notou que somos uma nação de velhos e crianças? Não há jovens, vão todos embora. Vão para a Espanha, para os Estados Unidos, para o Canadá... Até para a Austrália vão... Não têm futuro aqui. [...] A ditadura acabou com o Uruguai! (RUFFATO, 2014, p. 62).

O trecho da narrativa *El Gordo* evidencia essa mobilidade no cruzamento de referências temporais e espaciais. O lugar do sujeito no mundo contemporâneo parece, assim, definir-se em contraponto à realidade histórica, orbitando a lógica do tempo para criar um novo lugar de identificação.

Na composição literária, esse procedimento formal nos remete a um não-lugar literário, suporte da coordenada tempo-espaco. A narrativa de Ruffato acentua essa experiência em nova pragmática da enunciação, ao propor, pelo já referido confronto de consciências ideológicas – apoiado no deslocamento contínuo da escritura, em relações, conexões e associações de imagens –, o próprio texto como esse não-lugar.

É também essa arquitetônica literária contemporânea apoiada em imagens-lembrança que imprime tensão à narrativa e contribui de forma singular para a noção de estranhamento referida por Chklovski no ensaio *A arte como procedimento*. O tratamento dado ao objeto ficcional, como afirma o formalista russo, é o que permite o distanciamento, que se dá ao “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”, como condição para apreender o mundo por meio de um olhar estético.

[...] a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento. (CHKLOVSKI, 1976, p. 50).

A fragmentação inerente à contemporaneidade revela-se, dessa forma, em *Flores artificiais*, como um imbricado jogo de estratégias de composição, deixando de se manifestar apenas como a representação de uma realidade despedaçada para multiplicar-se em um conjunto

de procedimentos ficcionais formais que têm no deslocamento contínuo uma referência essencial. Nesse contexto, para além da partilha do eu e da reconstrução das memórias de um outro enquanto estratégias nucleares de representação, a lógica que o autor estabelece entre os elementos da composição e a seleção de linguagens, imagens e códigos é que determinam uma nova perspectiva de gênero autobiográfico.

É necessário pontuar que a presente análise propõe apenas uma oportunidade para alargar possibilidades de leitura e entendimento do projeto que engendra o romance, até mesmo por se tratar de um exercício de abertura de um texto que se coloca, como sugere Barthes, “nos limites das regras de enunciação” (BARTHES, 2012, p. 68) e que seria, em princípio, paradoxal enquanto manifestação artística.

Em um tempo que articula a perda de experiências limiars, a escritura da memória – individual mas, em última instância, não dissociada da coletividade – é oferecida ao leitor por meio de uma performance narrativa, que reúne instâncias de manipulação no diálogo com a consciência e também de interpretação de imagens. Diante disso e de uma identidade que não mais ocupa território delimitado por fronteiras, o passado só pode ser recriado em um estado de fragmentação e ruínas, tornado *Voz* presente em uma nova relação do eu com o outro e em um movimento que não pode prescindir de aguda consciência de linguagem na organização da estrutura orgânica de uma enunciação.

Ainda uma observação se faz necessária para pontuar que a travessia empreendida nos campos da memória alheia, mesmo que submetida a um conjunto de impressões e pretensos entendimentos, não remete a outra perspectiva além do despertencimento, do descaminho e do caráter condicional da vida humana diante da morte.

[...] Não pertenço a lugar algum, sou, sempre fui, um estranho, um estrangeiro... Não me entreguei à vida – ela me largou num parque abandonado... [...] Para não sofrer no futuro, padecia no presente... O tempo, este escriturário burocrático e insensível, escarneceu de minha contabilidade esdrúxula: polvilhou meus cabelos, retorceu minha espinha, enrugou minha pele, oxidou minhas juntas, espanou meus sonhos. Perambulo pelo mundo, dissipando minhas pegadas, esquecendo-me de que não tenho paradeiro... (RUFFATO, 2014, p. 140).

Ainda que analisado sob a ótica do exercício experimental que caracteriza o percurso criativo e o projeto literário do autor desde *Eles eram muitos cavalos* (RUFFATO, 2001) e ao longo da série *Inferno Provisório*, publicada em cinco volumes no período entre 2005 e 2011, e mesmo reiterando uma marcada herança da tradição realista, como refere Schollhammer em

*Ficção brasileira contemporânea* (2011), o romance privilegia uma elaboração poética que valoriza a consciência de linguagem para criar efeitos de “imagem do pensamento”. Em *Flores artificiais*, ao extrapolar as referências da paisagem para debruçar-se sobre a geografia do eu em movimento, o que se opera é a ampliação da inversão de perspectiva trabalhada nos romances anteriores, tomando a parcialidade das personas *eu/tu* e *ele/eles* como instância reveladora das contradições do sujeito.

É válido observar que, nesta obra, a arbitrariedade que parece caracterizar a escolha do elenco de personagens que atravessam o relato autobiográfico de Dório Finetto – cada qual com uma bagagem particular de vivências e referências históricas – e dos lugares e deslocamentos aleatórios (Buenos Aires, Congo, Juiz de Fora, Beirute etc.) está a serviço de uma simultaneidade de perspectivas que corroboram o inacabamento e a multiplicidade do humano. A inusitada pragmática da enunciação destacada na narrativa, tendo como suporte o deslocamento geográfico para além das fronteiras territoriais, não apenas amplia o interesse na análise do romance, destacando-o no cenário da produção literária da atualidade, mas sugere nova possibilidade de reflexão sobre os procedimentos de criação estética que articulam tradição e reinvenção da dicção narrativa contemporânea.

## Referências

- BAKHTIN, M. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RUFFATO, L. **Flores Artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

## Bibliografia

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BERGSON, H. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In: BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO, I. A. **O romance e a voz**. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, A. P. G.; LERNER, K. Memória e identidade em relatos biográficos. In: HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Org.). **Mídia, memória & celebridades**: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade. Rio de Janeiro: e-papers, 2003.

RUFFATO, L. Minhas memórias dos outros. In: SOUZA, E. M. de; TOLENTINO, E. da C.; MARTINS, A. B. (Org.). **O futuro do presente**. Arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UNIVESP TV. Livros 90. Luiz Ruffato. **Flores artificiais**. 8 ago. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HIWLMHpU2UQ>. Acesso em: 17 jan, 2015.

Artigo recebido em: 28.02.2015

Artigo aceito em: 30.06.2015